

“SPIRITUS VIVIFICAT”.
ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE
ORO (JISO 2015)

Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.)



ANAMORFOSIS E IMÁGENES REVERSIBLES DESCRITAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Manuel Pino León
Universidad de Barcelona

Las anamorfosis son imágenes que cambian de significado según desde dónde se las mire, o que necesitan de la ayuda de instrumentos, como espejos o prismas, para poder ser descifradas.



Al hablar de fuentes escritas sobre artificios perspectivos de este tipo durante el período que va de 1500 a 1700, es interesante hacer referencia a algunos textos literarios, ajenos a la tratadística sobre arte,

Publicado en: Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), «*Spiritus vivificat*». *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 119-136. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-524-6.

que sin embargo los mencionan, aportando valiosa información sobre su difusión, aspecto, significado y uso social.

Si bien algunos trabajos aplican el término *anamorfosis* a aquellos textos que cambian según el punto de vista del observador¹, aquí nos centraremos exclusivamente en la écfrasis, a pesar de que también este tipo de trabajos serían pertinentes pues, como dice Baltrušaitis al hablar de una carta que Galileo envió al perspectivista Nicéron hablando sobre una anamorfosis que vio:

Es como la poesía alegórica con sus fantasmagorías donde las imágenes y los significados resultan unas de las otras y cambian según la perspectiva directa u oblicua del pensamiento².

El testimonio literario inicial sobre la presencia de anamorfosis en España parece ser un texto de Lope, de 1605³:

LUDOVICO Sabes como son aquestos
 tan compuestos de persona
 y tan grandes majaderos,
 que es semejanza ingeniosas.
 ¿No has visto venir de Flandes
 en unos lienzos agora
 pintado un galán bizarro
 con su cuello, capa y gorra
 y mirándole de un lado
 es un jumento, que rozna
 con vara y media de orejas,
 pues en esto se transforman
 muchos de los cortesanos⁴.

¹ Sería el caso de *Las anamorfosis de Quevedo*, de César Nicolás, texto del que solo hemos tomado detalles de su apartado introductorio; o también de «Devil, Converso, Duende: Anamorphosis and the View of Spain in Luis Vélez de Guevara's *El diablo cojuelo*», escrito por Alicia R. Zuese y publicado en el volumen 93 de la revista *Hispania*, Johns Hopkins University Press, 2010.

² Baltrušaitis, 1996, p. 58.

³ Citado de manera más breve por Burucúa, 2014, p. 28, como procedente de Caturra, 1944, pp. 121-122, que a su vez lo saca de Sánchez Cantón, 1933, tomo V, pp. 409-410.

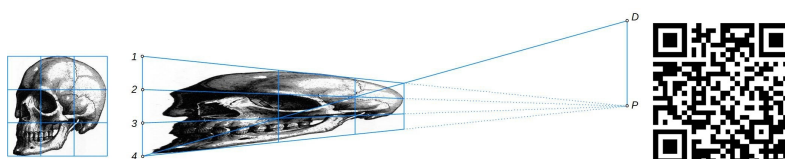
⁴ Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, p. 216.



Retrato anamórfico de Carlos V conservado en la catedral de Palencia.

El personaje de Lope compara a los Cortesanos con una anamorfosis que, vista de frente, parece un joven galán, y de lado resulta un asno. Si bien la cita no da muchas pistas sobre el tipo de imagen de la que se trata, el que haya de verse de frente y de un lado, recuerda a los cuadros que llegaron a la Península durante el siglo anterior, importados del norte de Europa por la corte de Carlos V, monarca que parece haber incorporado este tipo de retratos secretos a su iconografía imperial, y de los cuales se conservan varios ejemplos en España⁵. En estos retratos, si la persona está presentada de perfil o de tres cuartos, las orejas, nariz y mentón se alargan, bien pudiendo parecer los de un burro, un pescado o una gallina picuda y con su cresta, como son denominados a veces popularmente⁶.

El procedimiento más habitualmente descrito para conseguir este tipo de imagen consiste en inscribir un boceto en una cuadrícula y deformar esta por procedimientos geométricos para convertirla en un trapecio que, al ser observado de manera escorzada, se perciba cuadrado.



En la ilustración se ha deformado la calavera y el cuadrado que la circunscribe para que aparezca inscrita en un trapecio. Colocando el ojo sobre el punto P a una distancia PD del papel, la vemos nuevamente con su forma real.

⁵ Pino, 2014, pp. 103-120.

⁶ Azcárate, 1993.

Sin embargo con este procedimiento el aspecto asnal se obtendría al mirar la obra de frente, restituyéndose la imagen al ser contemplada de manera escorzada, al contrario de lo que indica Lope, por lo que quizá se trate de otro tipo de anamorfosis denominado de tabla escalonada, como la descrita en *El Criticón*, de Baltasar Gracián.

El Criticón narra las andanzas de dos personajes alegóricos, Critilo y Adrenio, que se conocen al naufragar el primero en la isla desierta en la que habita el segundo en estado salvaje y desconocedor del lenguaje. En una relación similar a la que más de medio siglo después se describiría entre Robinson Crusoe y Viernes, Critilo encarna al hombre con criterio, culto, razonable y civilizado, que intenta educar al hombre pasional, bueno, natural pero ignorante e ingenuo que representa Adrenio. Tras ser rescatados de la isla, emprenden un viaje por lugares tanto reales como fantásticos, que servirá para reflexionar sobre la condición humana y la fiabilidad de los sentidos. Para Gracián «todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra»⁷ y ha de ser descifrado para entenderlo. Particular importancia para el tema que nos ocupa tienen los capítulos séptimo y octavo (crisis séptima y octava, según la terminología del libro), en los que los protagonistas son conducidos al palacio del Príncipe de los Engaños. Los engaños que se plantean en ellos resultan extremadamente visuales y hacen pensar inevitablemente en las anamorfosis catóptricas y dióptricas. Sin embargo, no son más que un ejemplo de las ideas, muy barrocas y muy españolas, en las que se insistirá a lo largo de todo el libro: el mundo es engañoso, nada es lo que parece ser, y el único camino verdadero y fiable es el de la fe en Dios. La mención de anteojos, cristales y espejos, que modifican lo que se ve, es constante en esta obra. Se insiste así en la subjetividad de lo que percibimos, primeramente ejemplificada por los dos protagonistas, que siempre valoran de manera contraria lo que están observando. Sirva de ejemplo, como bien indica Baquero Goyanes⁸, la opinión de ambos protagonistas ante la Muerte, descrita como una reina que tiene la cara con dos mitades opuestas:

Entró finalmente la tan temida reina ostentando aquel su tan extraño aspecto a media cara, de tal suerte que era de flores la una mitad y la otra

⁷ Gracián, *Obras completas*, p. 1324.

⁸ Baquero Goyanes, 2009, p. 4.

de espinas, la una de carne blanda y la otra de huesos; muy colorada aquélla y fresca, que parecía de rosas entreveradas de jazmines, muy seca y muy marchita ésta; con tal variedad que, al punto que la vieron, dijo Andrenio:

—¡Qué cosa tan fea!

Y Critilo:

—¡Qué cosa tan bella!

—¡Qué monstruo!

—¡Qué prodigio!

[...]

—Es —dijo el ministro que estaba en medio de ambos— que la miráis por diferentes lados, y así hace diferentes visos, causando diferentes efectos y afectos. Cada día sucede lo mismo, que a los ricos les parece intolerable y a los pobres llevadera; para los poderosos no hay cosa más triste, ni para los desdichados más alegre. ¿No habéis visto tal vez un modo de pinturas, que si la miráis por un lado os parece un ángel, y si por otro un demonio? Pues así es la Muerte⁹.

En este caso la referencia a las anamorfosis no es solo por su planteamiento conceptual, sino que la última frase se refiere de nuevo directamente a ella, al hablar de pinturas que vistas por un lado parecen un ángel y por otro un demonio. La representación de la muerte como un personaje proteico es un punto común del barroco, como vemos en la siguiente cita de *Los Sueños*, de Quevedo:

Un ojo abierto, y otro cerrado, y vestida, y desnuda de todas colores; por un lado era moza, y por el otro era vieja; unas veces venía despacio, y otras apriesa; parecía que estaba lejos, y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya a mi cabecera¹⁰.

O en esta de uno de los aprobadores de *Engaños y desengaños del profano amor*, de Zatrilla:

Es muy semejante este libro a una pintura que he visto muchas veces en la calle de Toledo de esta ciudad de Nápoles, retrato de una mujer,

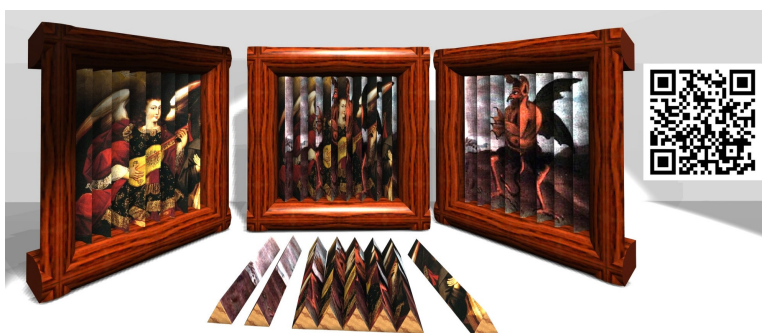
⁹ Gracián, *Obras completas*, p. 1469.

¹⁰ Quevedo, *Los Sueños*.

cuyo medio rostro es imagen de una dama muy hermosa, y la otra mitad de un cadáver, como se pinta la muerte¹¹.

Que a su vez recuerda a la leyenda clásica que refiere Palomino:

[...] el ingenioso Parrasio, el cual, por motejar la estraña inconstante naturaleza de los atenienses, compuesta de contrarios afectos, pintó un demonio fiero y benigno, constante y vario, intrépido y tímido, belicoso y pacífico. ¡Pintura verdaderamente ingeniosa! Pero en qué forma lo figurase no lo dice Plinio¹².



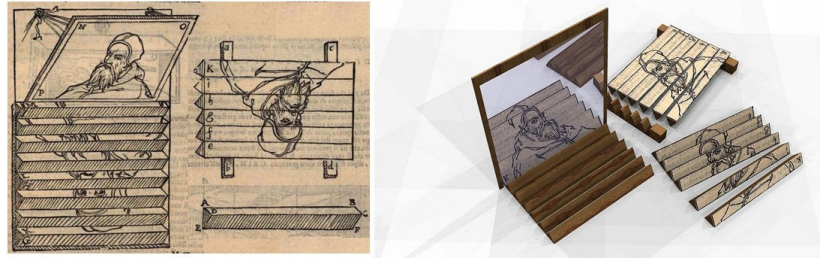
Reconstrucción de la anamorfosis que en «El Criticón» es comparada con el personaje de la Muerte: vista de un lado se ve un ángel y del otro un demonio.

En la primera descripción conocida de este artificio¹³, llamado *tabula scalata* o anamorfosis de dos canales, consistía en realizar una pintura sobre las caras de listones de sección triangular, tal y como se ve en la ilustración. Dichos listones se adherían a una tabla por las caras libres, de manera que, vistos oblicuamente, la pintura quedaba oculta, y solo era visible reflejada en un espejo, de modo que el espectador no sabía exactamente de dónde procedía la imagen.

¹¹ Aprobación de fray Juan de Cereceda, 1737 [1687]. Este dato me lo aportó Paolo Caboni durante el congreso JISO 2015, al que aprovecho para expresar mi agradecimiento.

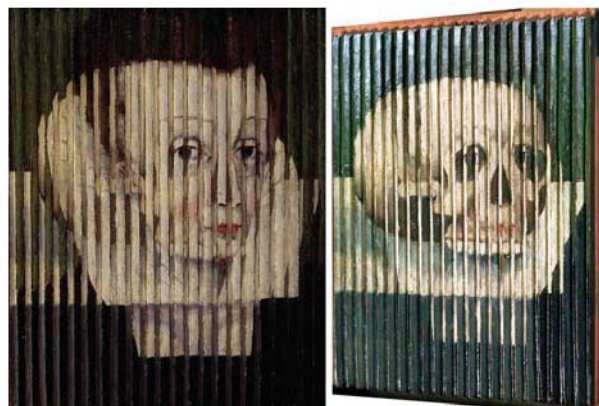
¹² Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, p. 62.

¹³ Danti, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole*.



Tabula scalata en la versión de I. Danti.

Con el tiempo, aparecen versiones algo más complejas de este artificio. Primero se añade una segunda pintura en otra serie de las caras del los listones, de forma que una imagen queda oculta salvo por el reflejo en el espejo, pero a la vez permitiendo ver de manera directa la segunda figura. Posteriormente se añade una tercera imagen como veremos en los siguientes ejemplos.



Anamorfosis tipo tabula de dos canales; vista de un lado muestra un retrato de la reina María de Escocia y del otro un cráneo. Se conserva en el Museo de Edimburgo y se realizó hacia 1590.



Ludovico Buti, Retrato de Claudio de Lorena y su esposa, 1593

Alonso, mozo de muchos amos, o *El donado hablador*, es una novela picaresca cuyo protagonista es un hombre piadoso e ingenuo que va pasando por el servicio de distintos amos, circunstancia que se aprovecha para describir y comentar la sociedad de la época. Su título proviene de que el personaje principal es donado (sirviente interno) de un convento, del que será expulsado por hablar y sermonear hasta resultar agobiante.

El libro contiene alguna referencia directa a la anamorfosis, mencionada por César Nicolás¹⁴, que a su vez la saca de Julián Gallego¹⁵, y que también mencionan Moran y Portús¹⁶. En él el protagonista, que está contando a un capellán sus andanzas en servicio de distintos amos, le explica cómo en Lisboa encerró a un galán que intenta colarse en casa para pretender a la hija de su señor, y cómo al ir a liberarlo por la mañana lo encontró espada en mano, muy alterado:

... sabed que esta mañana se me ha puesto la muerte delante de mis ojos, y yo la veo todas las veces que me pongo enfrente de aquel cuadro,

¹⁴ Nicolás, 1986, p. 21.

¹⁵ Gallego, 1972, p. 113.

¹⁶ Morán y Portús, 1997, p. 27.

y en pasándome a un lado, hallo que se ha vuelto una dama, y si al otro lado, un gentil mancebo. Qué significa esto fácil es de entender y declarar: yo soy aquel mancebo que allí parece; la dama es vuestra señora, a quien yo amo tanto de corazón, con tantas veras; esta afición y querer me ha de traer a que pierda la vida».

Sonreíme entonces, y díjele: «Vuesa merced, señor, no ha caído en este misterio: habrá de saber que esta imagen que dice es una pintura hecha con cierta traza, inventada agora nuevamente con ciertas tablillas, que pintadas por el un lado hacen parecer un galán y por el otro una dama, y enfrente, en el llano de la tabla, una muerte: de modo que hace tres figuras mudando el lugar para mirarla».

CURA.- Ya yo me acuerdo de esas imágenes, que dieron un tiempo en usarse mucho, aunque agora no se hacen como solía; y vi en una imagen de un Salvador la de un Cristo crucificado y la de la Madre de Dios. Al principio dieron mucho gusto y se estimaron; pero después, con la abundancia dellas y tenellas todos, vinieron a valer en muy bajo precio, sucediendo lo que en las esmeraldas: que con ser unas piedras tan agradables a la vista y de tantas virtudes, solo porque hay muchas y tenerlas tantos han venido a estimarse en poco¹⁷.

A partir de la reacción del galán burlado se comprueba cuán fácil es atribuir a la anamorfosis un significado simbólico, que la interpreta como un mensaje mágico dirigido directamente al sujeto concreto que la contempla y a su situación. El intruso cree que el cuadro es una advertencia dirigida personalmente hacia él por algún poder superior como castigo por sus pretensiones poco honestas. A su vez, se aportan datos sobre la evolución y aceptación de este tipo de imágenes en la Península, ya que informa de que existía un método más antiguo, y que recientemente se adaptó «inventada agora nuevamente con ciertas tablillas», y que fueron tan populares que llegaron a pasar de moda por tenerlas demasiada gente. Se refiere posiblemente a que las primeras anamorfosis de este tipo que se popularizaron fueron las de dos canales, apareciendo las de tres con posterioridad, seguramente a finales del siglo XVI o principios del XVII. También nos aporta información sobre algunos de los posibles temas que trataban: una *vanitas* referida a la caducidad del amor, y otra de tema religioso.

¹⁷ Morán y Portús, 1997, p. 281-282.



Reconstrucción de una de las anamorfosis descritas en «El donado hablador».

Por lo que hace al mencionado texto de Gallego, en el mismo párrafo¹⁸ se refiere a otra obra con contenidos similares. En concreto, el fragmento que cita se titula: «Símbolo de los Sueños fue el capricho de un pintor célebre en un cuadro, que por un lado se descubría un león, por otro una águila, y mirándole de medio a medio se veía un hombre». No reproducimos aquí el fragmento completo¹⁹, a pesar de ser muy pertinente, por su excesiva extensión y redacción farragosa, pero en él lo que hace el autor es comparar este tipo de cuadros anamórficos con los sueños, en los que pueden aparecer seres confusos, mezcla de varios animales, y con las características simbólicas de estos también compartidas. El hecho de que la imagen nunca se vea definida y que con facilidad aparezcan mezcladas partes de las tres efigies, nos puede dar una pista sobre el tipo de artificio al que se refiere, a la vez que introduce un punto de vista dinámico, que hace que la obra cambie a medida que el espectador se pasea ante ella.



¹⁸ Gallego, 1972, p. 113.

¹⁹ Espinosa, *Ocios morales*, pp. 26-29.

Reconstrucción de la anamorfosis de los «Ocios morales» de Espinosa y Malo.

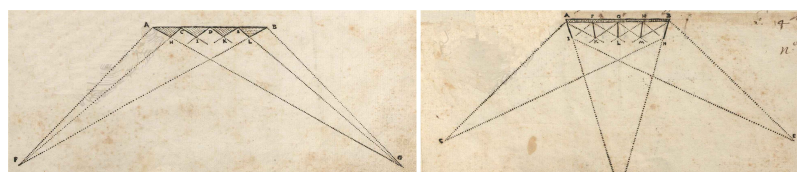
No parecen conservarse piezas de este tipo procedentes de la época barroca, pero sí son abundantes las del siglo XIX, en el que se las denominaba *trisceneoramas*. Los trisceneoramas se hacían pintado de manera normal las tres imágenes, una en una tabla independiente y las otras dos en el anverso y reverso de una lámina muy delgada. Esta última era troceada en listones verticales que se adherían de canto a la primera imagen, de manera que los lados de dichos listones troceados solo se podían contemplar al ver el cuadro de soslayo. Una obra compuesta de esta guisa no puede permitir la visión clara de una sola de las figuras más que desde cierto lugar concretísimo y si se ha usado el exacto pero poco práctico método de Cigoli²⁰, del que hablaremos más adelante. De no ser así, se percibirá en mayor proporción aquella pintada sobre las caras que el observador vea más de frente, pero a la vez, frecuentemente, una parte, ni que sea de refilón, de alguno de los otros motivos de la obra, lo que explica que la imagen que describe Espinosa se vaya transformando gradualmente a medida que se el observador se desplaza, y que con frecuencia aparezca mezclada.

Por lo que hace a la base geométrica con la que se debía realizar las anamorfosis de canal, las de dos canales es descrita con frecuencia en los tratados de perspectiva manieristas y barrocos (Vignola-Danti (1583), Cigoli (1610), Nunes (1615), Nicéron (1638), Bettini (1642), Dubreuil (1649), Schott (1657), Dechales (1674), Tosca (1713), Irala (1730). Más raros son los teóricos que detallan la construcción de anamorfosis de tres canales, entre los que están Cigoli, Nunes y Dechales. Todos ellos, a excepción de Cigoli, proponen métodos simplificados, aunque geométricamente erróneos.

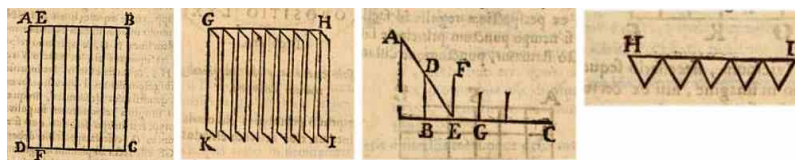
El método simplificado, para la de dos canales, consiste en hacer los listones de sección triangular equilátera. Esto facilita la ejecución, ya que permite realizar la pintura encajando los listones sobre unas guías. Sin embargo, ya Bettini plantea que un trazado de este tipo haría que desde cualquier punto de vista, en mayor o menor grado, unos listones taparan parte de los contiguos. Bettini propone una variante, un poco más rigurosa geométricamente, que usa listones de

²⁰ Si bien el trazado de anamorfosis de dos canales es descrito en numerosos tratados de perspectiva, por lo que respecta a los trisceneoramas solo he encontrado referencias en los tratados de Cigoli y Dechales.

sección triangular isósceles rectángula, de manera que, observado el cuadro a cierta distancia, los listones se tapen menos entre sí. Sin embargo es Cigoli²¹ quien expone un trazado mucho más riguroso, en el que los listones cambian su sección para amoldarse a los distintos puntos de vista, pero que supone una enorme dificultad, sobre todo en la realización de la pintura, para la que propone utilizar una máquina de su invención, formada por brazos articulados y poleas, que permitiría ‘proyectar’ la imagen sobre los listones. Otro tanto ocurre con los trisceneoramas, para los que Cigoli sugiere pegar las tablillas con distintas inclinaciones para amoldarse a los tres puntos de vista, de forma que desde ciertos lugares no se tapen unos a otros, y realizar el trazado final mediante su máquina. En la práctica este rigor geométrico excesivo dificulta sobremanera la realización de la anamorfosis, por lo que nos parece mucho más plausible que el método generalizado fuera el simplificado que proponen los demás autores.



Esquemas de Cigoli para construir anamorfosis de dos y tres canales.



Método simplificado de DeChales para construir anamorfosis de tres y dos canales.

Baquero menciona también un fragmento del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, que parece hablar de una anamorfosis, aunque sea producida por la casualidad:

Hubo un famoso pintor, tan extremado en su arte, que no se le conoció segundo, y a fama de sus obras entró en su obrador un caballero rico y concertose con él, que le pintase un hermoso caballo bien enderezado, que iba huyendo suelto.

²¹ Cigoli, *Prospettiva pratica*.

[...]

Cuando vino el dueño a querer visitar su obra y saber el estado en que la tenía, enséñesela el pintor, diciendo tenerla ya hecha.

Y como, cuando se puso a secar la tabla, no reparó el maestro en ponerla más de una manera que de otra, estaba con los pies arriba y la silla debajo.

El caballero cuando lo vio, pareciéndole no ser aquello lo que había pedido, dijo:

—Señor maestro, el caballo que yo quiero ha de ser uno que vaya corriendo y aqueste antes parece se está revolcando.

El discreto pintor le replicó:

—Señor, vuesa merced sabe poco de pintura. Ella está cómo pretende. Vuélvase la tabla.

Volvieron la pintura lo de abajo arriba y el dueño de ella quedó contentísimo, tanto de la buena obra como de haber conocido su engaño.

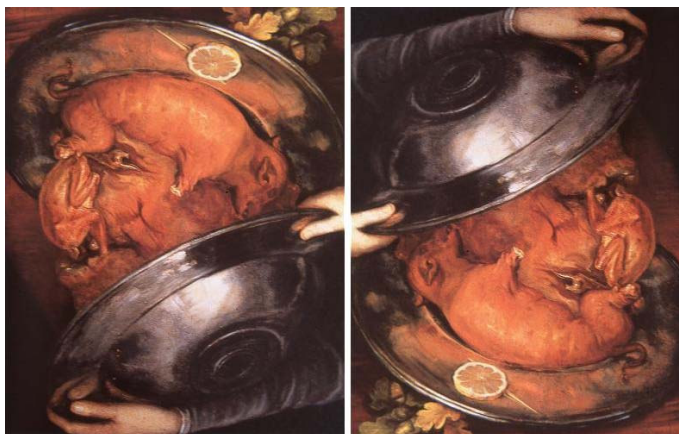
Hácensenos como poco ha decíamos, los trabajos ásperos. Desconocémoslos, porque se nos entiende poco de ellos. Mas cuando el que nos los envía, enseña la misericordia que tiene guardada en ellos y los viéramos al derecho, los tendremos por gustosos²².

Dicho fragmento trae a colación las imágenes reversibles, que cambian su significado al colocarlas al derecho o al revés, otro juego visual, muy de moda durante el manierismo y el barroco, y muy acorde con la visión barroca del mundo, como podemos ver en el siguiente fragmento de *El Criticón*:

Iba muy aconortado Andrenio con el único remedio que le diera para poder vivir, y fue que mirase siempre el mundo no por donde le suelen mirar todos, sino por donde el buen entendedor conde de Oñate, eso es, al contrario de los demás, por la otra parte de lo que parece; y con eso, como él anda al revés, el que le mira por aquí le ve al derecho, entendiendo todas las cosas al contrario de lo que muestran²³.

²² Baquero Goyanes, 2009, p. 7. Se refiere al pintor griego Pausón.

²³ Gracián, *Obras completas*, p. 886.



Arcimboldo: *El asado* (cuadro reversible), hacia 1570. Óleo sobre madera, 52,5x41 cm.
Colección particular, Estocolmo.

Las imágenes reversibles son curiosidades visuales que con frecuencia se describen en los mismos tratados que hablan de anamorfosis.

Reversibles son también aquellas imágenes que tienen un cuadro por el anverso y otro por el reverso, como a la que se refieren Morán y Portús en *El arte de mirar*:

Recuérdese el cuento en que el marqués de Montesclaros aparece descubriendo en un dormitorio una pintura indecente ejecutada al dorso de una Inmaculada «reversible». B. Chevenot y M. Chevalier, *Cuentos recogidos por Don Juan de Arguijo y otros*, Sevilla, 1979²⁴.

Según estos autores, los cuadros de tema erótico eran muy populares, y con frecuencia se mezclaban sorprendentemente con otros de asunto piadoso, aunque los que nos han llegado son más bien *vanitas*.

²⁴ Morán y Portús, 1997, p. 106. A pesar de que Morán repite la misma referencia en «Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro», *Boletín del Museo del Prado*, 37, 2003, hemos consultado la recopilación de cuentos de Juan de Arguijo y allí no parece constar la historia del marqués de Montesclaros, por lo que debe tratarse de un error.



Balther Bruyn, *Retrato de Gertrude von Leutz con vanitas al reverso*. 1524.

El hábito de adornar las casas con pinturas o estampas estaba tremendamente extendido durante el siglo XVII, incluso en los hogares más humildes, predominando los temas religiosos, los paisajes, las naturalezas muertas y las copias de obras famosas y, por lo que acabamos de ver, tampoco las anamorfosis eran ajenas a la decoración hogareña, como juego ingenioso y mágico.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Perspectiva. Ciencia y magia de la representación*, Granada, Parque de las Ciencias, 2009.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Retratos anamórficos de Carlos V y la Emperatriz Isabel», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 6, núm. 11, 1993, pp. 322-324.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1996.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Engaño óptico y punto de vista (Tres episodios del «Quijote»)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Pintura y literatura: El espacio secuencial*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Perspectivismo y sátira en «El Criticón»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Perspectivismo y desengaño en Feijoo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Visualidad y perspectivismo en las «Empresas» de Saavedra Fajardo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

- BOYLE, Jen E., *Anamorphosis in Early Modern Literature*, Farnham, Ashgate, MPG Books Group, 2010.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980.
- BURUCÚA, José Emilio, «La anamorfosis en la teoría y práctica españolas de la perspectiva», en Carmen González Román (coord.), *A través de la mirada: anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, Madrid, Abada, 2014, pp. 23-44.
- CABEZOS BERNAL, Pedro, CISNEROS VIVÓ, Juan, y SOLER SANZ, Felipe, «Anamorfosis, su historia y evolución», *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* (Univesitat Politècnica de València), 23, 2014, pp. 148-161.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CATURLA, María Luisa, *Arte de épocas inciertas*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.
- ELKINS, James, *The Poetics of Perspective*, New York, Cornell University, 1994.
- GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GILMAN, Ernest B., *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven (Conn.) / London, Yale University Press, 1978.
- GÓMEZ, María, *Anamorfosis. El ángulo mágico*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2008.
- HUNT, James L., NICKEL, B. G., y GIGAULT, Christian, «Anamorphic images», *American Journal of Physics*, 68, 232, 2000, pp. 232-237.
- HUNT, James L., y SHARP, John, *The Mathematics of the Channel Anamorphosis* [en línea]. [Consulta: 15-3-2015]. Disponible en: <<http://academic.research.microsoft.com/Publication/11609990/the-mathematics-of-the-channel-anamorphosis>>.
- HUNT, James L., y SHARP, John, «The refractive anamorphic viewer of J.-F. Nicéron: Reconstructing a 17th century optical toy», *American Journal of Physics*, 79, 2011, p. 1023(7).
- KEMP, Martin, *La ciencia del arte*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- LEEMAN, Fred, *Hidden images*, New York, Harry Abrams, 1976.
- LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada, «Anamorfosis: perspectivas secretas», en *Perspectiva, entre el arte y la ciencia*, Granada, Quaderna, 2012, pp. 195-224.
- MASSEY, Lyle, *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2007.

- MORÁN, Miguel, y PORTÚS, Javier, *El arte de mirar, la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- NICOLÁS, César, *Las anamorfosis de Quevedo*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Extremadura, 1986.
- PINO, Manuel, «Las primeras anamorfosis y Carlos V», *Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen* (Universidad de la Laguna), 12, 2014, pp. 103-120.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, C. Bermejo, 1933.
- SCOLARI, Massimo, *Il disegno obliquo, una storia dell'antiprospectiva*, Venezia, Marsilio, 2005.
- TRISTAN, Frédéric, *Le monde a l'envers*, Paris, Hachette, 1980.
- VELTMAN, KIM H., «Perspective, Anamorphosis and Vision», *Marburger Jahrbuch*, vol. 21, 1986, pp. 93-117.
- ZUESE, Alicia R., «Devil, Converso, Duende: Anamorphosis and the Wiew of Spain in Luis Vélez de Guevara's *El diablo cojuelo*», *Hispania*, 93, 2010, pp. 563-574.

Textos pertenecientes a la época estudiada

- ACCOLTI, Pietro, *Lo inganno degl'occhi: prospettiva pratica*, Firenze, Pietro Cecconcelli, 1625.
- ALCALÁ YÁNEZ Y RIBERA, Jerónimo, *El donado hablador* [1624], Madrid, Atlas, 1946.
- BETTINI, Mario, *Apiaria universae philosophiae mathematicae*, Bolonia, Io. Baptistæ Ferronij, 1642.
- CIGOLI, Ludovico Cardi, *Prospettiva pratica*, Manuscrito, 1610-1613.
- DANTI, Egnatio, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole, 1583*, traduction et édition critique de Pascal Dubourg-Glatiny, Paris, CNRS Éditions, 2003.
- DECHALES, Claude François Milliet, *Cursus seu Mondus Mathematicus. Anisson, Ex officina anissonina*, 1674 (vuelto a publicar en 1682 y 1690).
- ESPINOSA Y MALO, Félix de Lucio, *Ocios morales*, Mazzarino, Juan Vanberge, 1691.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- IRALA Y YUSO, Matías de, *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de Arquitectura adornada con otras reglas útiles*, Madrid, Turner, 1979 [1730].
- KIRCHER, Athanasius, *Ars Magna Lucis et Umbrae in decem libros Digesta*, Romæ, Typographia Ludouici Grignani, 1645.
- NUNES, Felipe, *Arte poetica, e da Pintura e symetria, con principios da Perspectiva. Estudio introductorio de Leontina Ventura*, Porto, Paisagem, 1982 [1615].

- NICERON, Jean-François, *La perspective curieuse*, Paris, 1638.
- NICERON, Jean-François, *La perspective curieuse du R. P. Nicéron, Minimé [...] avec L'optique et la catoptrique du R. P. Mersenne, [...] du même [...]*, Paris, F. Langlois, 1652.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos*, Perpiñán, Corenelli Reynier, 1679.
- SCHOTT, Gaspar, *Magia universalis naturæ et artis*, Bamberg, Joh. Martini Schönwetteri, 1677 [1657].
- PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, en Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- TOSCA, Tomás Vicente, *Compendio Matemático*, 1707-1715, Valencia, A. Bordázar, 9 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer. Comedia famosa*, en *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625.
- VIGNOLA, J. Barozzi da, y DANTI, Egnatio, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole. 1583. Egnatio Danti*. Traduction et édition critique de Pascal Dubourg-Glatigny, Paris, CNRS Éditions, 2003.
- ZATRILLA, José, *Engaños y desengaños del profano amor*, vol. 1, Nápoles, Joseph Roseli, 1687.